
ДИАФИЛЬМ

X 1976

3 4 7

ТУ 19—32—73

5

5


МОСКОВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ТЕАТР



Рассказывает
доктор искусствоведения
Марианна Николаевна СТРОЕВА.

Часть I.

1898 – 1917 гг.



Московский Художественный театр, созданный на рубеже XIX и XX веков, на гребне первой русской революции, живет уже три четверти века. Ныне это прославленный коллектив, спектаклям которого аплодирует весь мир.



Чем же отличается этот театр? Почему он совершил в свое время переворот в русском сценическом искусстве? Через какие этапы прошла его жизнь?

Перелистаем самые яркие страницы его истории и попробуем ответить на эти вопросы.

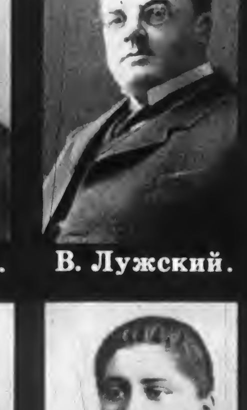
ТЕАТР был основан великими деятелями русской художественной культуры XX века К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко.



Перед открытием театра Станиславский говорил:
„Мы стремимся создать первый разумный, нравственный общедоступный театр, и этой высокой цели мы посвящаем свою жизнь“.



О. Книппер.



В. Лужский.



М. Андреева.

М. Лилина.



М. Савицкая.



И. Москвин.

Был составлен оригинальный свежий репертуар, подобрана интеллигентная труппа из любителей, работавших вместе со Станиславским в Обществе искусства и литературы, и учеников Немировича-Данченко по филармоническому училищу.



Был снят сарай в дачной местности Пушкино, под Москвой, и репетиции начались.

„Программа начинающегося дела была революционна,—рассказывал Станиславский.— Мы протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров".

Реформа была задумана всеобъемлющая, она касалась всех сторон театрального дела.



Первая труппа МХТ.



А тем временем Эрмитажный театр в Каретном ряду спешно готовился к открытию.

«На это дело крепко надеюсь я», — этими пророческими словами начался 14 октября 1898 года первый спектакль Художественно-общедоступного театра **„Царь Федор Иоаннович“** А. К. Толстого.



Перед зрителем распахнулась предельно достоверная историческая атмосфера: это была сама „размашистая Русь шестнадцатого века, со всем ее








своеобразным пестрым колоритом, со всеми особенностями ее быта и духа",—писал критик Н. Эфрос.

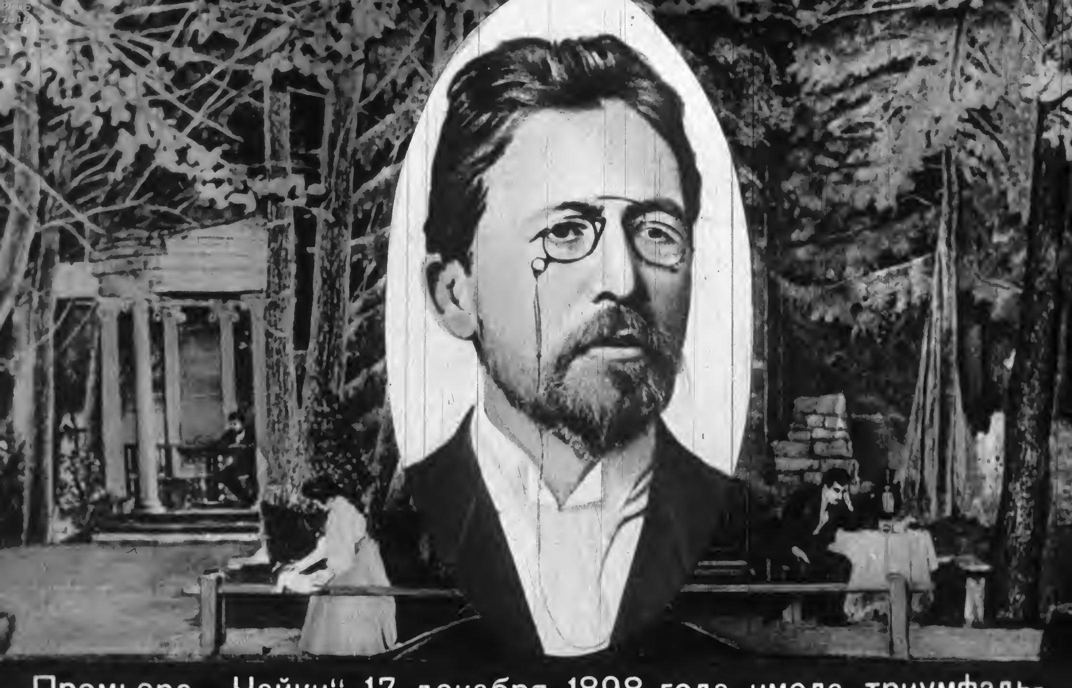


Героем спектакля стал царь Федор молодого актера И. Москвина. Его маленький простоватый царек-мужичок поднимался до высокой трагедии бессилия добра в дисгармоничном, расколотом мире. Но жажда лада и гармонии оставалась как знак эпохи. Тем самым история сопрягалась с современностью. Театр словно предвидел драмы нового века, насыщенного резкими социальными катаклизмами. Недаром спектакль „Царь Федор Иоаннович" станет постоянным спутником жизни театра.

Но настоящее рождение театра произошло при соприкосновении с современной драматургией.

„Если театр посвящает себя исключительно классическому репертуару и совсем не отражает в себе современной жизни, то он рискует очень скоро стать академически мертвым“,—говорил Немирович-Данченко. Он привлек в театр Чехова, уговорив его дать для постановки свою **„Чайку“**, за два года до этого провалившуюся на сцене Александринского театра в Петербурге.





Премьера „Чайки“ 17 декабря 1898 года имела триумфальный успех. В этот день вместе с театром праздновал свое рождение и новый великий русский драматург.

Зрительный зал был заворожен единым музыкальным настроением спектакля, покорен особым ритмом естественно текущей жизни, захвачен драмой взаимного непонимания и разобщенности людей.



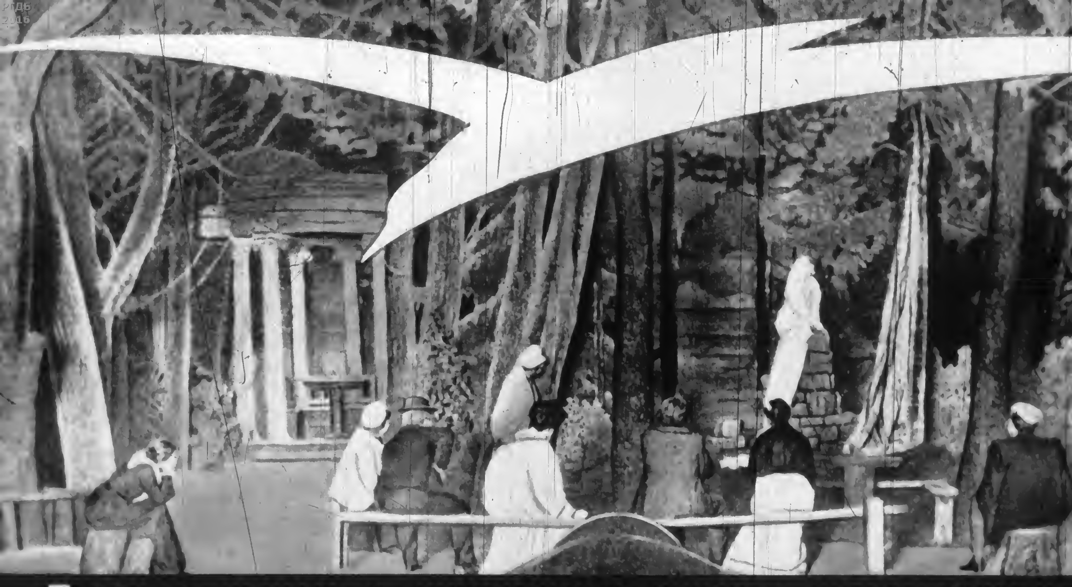
Аркадина—
Книппер.
Тригорин—
Станиславский.



Нина Заречная—
Роксанова.
Тригорин—
Станиславский.



„В „Чайке“ бьется пульс русской современной жизни,— писал Немирович-Данченко, *—и этим она мне дорога“.*



Пьеса о смелых и мучительных поисках нового пути в искусстве и в жизни становилась для самого театра произведением глубоко автобиографическим. Недаром символ „Чайки"—как вечного полета в будущее—стал эмблемой театра.

После этого редкий сезон проходил у Художественного театра без новой пьесы Чехова. *„Мы сами были в ту пору чеховские. Мы Чеховым жили, дышали им“*,— признавался Немирович-Данченко. Каждая новая постановка Чехова становилась событием и для театра, и для его зрителей.



Здесь раскрывался широкий пласт современной жизни, читалась сценическая повесть о судьбах русской демократической интеллигенции. На сцену выходили те простые земские врачи, скромные учителя гимназии, начинающие беллетристы, полуголодные студенты и курсистки, которые ежевечерне наполняли зрительный зал молодого театра.



В „**Дяде Ване**“ вперед выдвигалась романтическая фигура доктора Астрова — Станиславского, в котором, казалось, **«было все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли»**. Так же как деликатная и стойкая Соня Лилиной, этот человек собирал в себе силы для мужественного сопротивления окружающей пошлости, достойно переносил каждодневное испытание буднями.

«Идет на всех нас громада, готовится здоровая сильная буря, и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку...»

Эти чеховские слова звучали как предчувствие близости великих перемен в жизни родины. **„Три сестры“** были поставлены в 1901 году, в пору высокого подъема освободительных иллюзий русской интеллигенции. **«Так дальше жить невозможно, невыносимо!»** — это настроение становилось лейтмотивом спектакля.



Тузенбах— Качалов.





„Три сестры" были самым совершенным чеховским спектаклем Художественного театра. *„Музыка — не игра!"* — восторгался молодой Горький.

Маша— Книппер.
Вершинин— Станиславский.



Режиссер создавал единую сценическую партитуру, в которой сливалось все—и поэтический звук голоса, и длинные линии платьев, и широкополая шляпа, бросающая мягкую тень на лицо, и опущенная крышка рояля, и вой ветра в печи, и скребущаяся мышь, и забытая детская пеленка, и далекая колотушка сторожа—все работало на общую „сверхзадачу" спектакля.



И когда в финале сестры, вытесненные из своего прекрасного дома, стояли за глухим забором, прижавшись к фонарному столбу, в их горьких, самоотверженных словах звучала поэзия будущего: **«Мы уйдем, и нас забудут, забудут наши имена и сколько нас было. Но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас»...**

Маша—Книппер. Ольга—Савицкая. Ирина—Литовцева.

Так Художественный театр стал театром Чехова. С его стилистикой так или иначе соразмерялись все другие постановки той поры. В чеховском ключе ставились и пьесы Гауптмана. Наибольшим успехом пользовалась постановка драмы „Одинокие“ с ее трагической темой человеческой разобщенности.





Последняя чеховская пьеса, сыгранная театром в год смерти писателя, прозвучала как элегическое прощание с прошлым на пороге новой эпохи: **«Прощай, старый дом! Прощай, старая жизнь, здравствуй, новая жизнь!».** Неизбежность исторического слома, наступающая бездомовность была показана во всей ее реальной пугающей простоте.





Обитатели **„Вишневого сада“** жили на сцене с безукоризненной точностью: прелестная Раневская—Книппер с ее греховно-живучим темпераментом и устало опущенными уголками рта, конторщик Епиходов—Москвин с его кипящим комплексом неудовлетворенного самолюбия и нелепыми несчастьями, старый барин и большой ребенок Гаев—Станиславский с его красноречием некстати и абсолютной беспомощностью в житейских делах... И все эти люди, еще живые, но без будущего, **«вдруг стали не нужны...»**



В финале спектакля затворялись ставни старого дома. В темноте среди забытых вещей брел больной Фирс и ложился на проваленное кресло помирать. В тишине гулко разносились удары топора по живым вишневым деревьям, и слышался звук лопнувшей струны—**«точно с неба»**.



Щемящей нотой человечности, забытой на пороге грядущего, завершалась сложная трагикомическая мелодия „Вишневого сада"—спектакля, которому суждена была долгая сценическая жизнь.



В пору большого увлечения Чеховым актеры Художественного театра познакомились с Горьким. Чехов уговорил его написать для нового театра пьесу. Были задуманы сразу две, которыми Горький намеревался пустить на сцену МХТ *„веселого солнышка"*.

Первой была закончена и поставлена пьеса **„Мещане"**, решенная театром в привычном для него бытовом ключе. Романтика горьковского героя—машиниста Нила—была отодвинута на задний план монотонным движением мещанских будней, с их раз и навсегда заведенным круговоротом дел, с каждодневными стычками, грызней и драмами напоказ, которыми изнуряет и тешит себя семейство старшины малярного цеха Бессеменова.



М. Горький среди участников спектакля.





Второй горьковский спектакль, поставленный в том же 1902 году, произвел настоящий переворот в искусстве Художественного театра. Тонкие лирические настроения интеллигенции сменились в **„На дне"** жестокой правдой о людях, выброшенных на дно жизни, смелой социальной проповедью молодого пролетарского писателя.

Для режиссеров и актеров Художественного театра здесь открывался новый, незнакомый мир. Они посещали ночлежки Хитрова рынка, но находили здесь лишь *„бесконечные нары, на которых лежало много усталых людей—женщин и мужчин, похожих на трупы“*. С присущей театру честностью этот мир и был воспроизведен на сцене во всем своем оголенном безобразии.



Но из самого нутра этого страшного мира, из горла вечно пьяных, оборванных людей раздавался клич: **«Свобода—во что бы то ни стало!»**

Каждый обитатель ночлежки из последних сил карабкался наверх, к свету, стремился стать человеком. Волю к этому в них разжигал и поддерживал добрый и лукавый старец Лука—Москвин. **«Человек—это звучит гордо!»**—провозглашал бывший шулер Сатин Станиславского, запахиваясь в свои лохмотья, словно в романтический плащ.



Сатин—Станиславский.



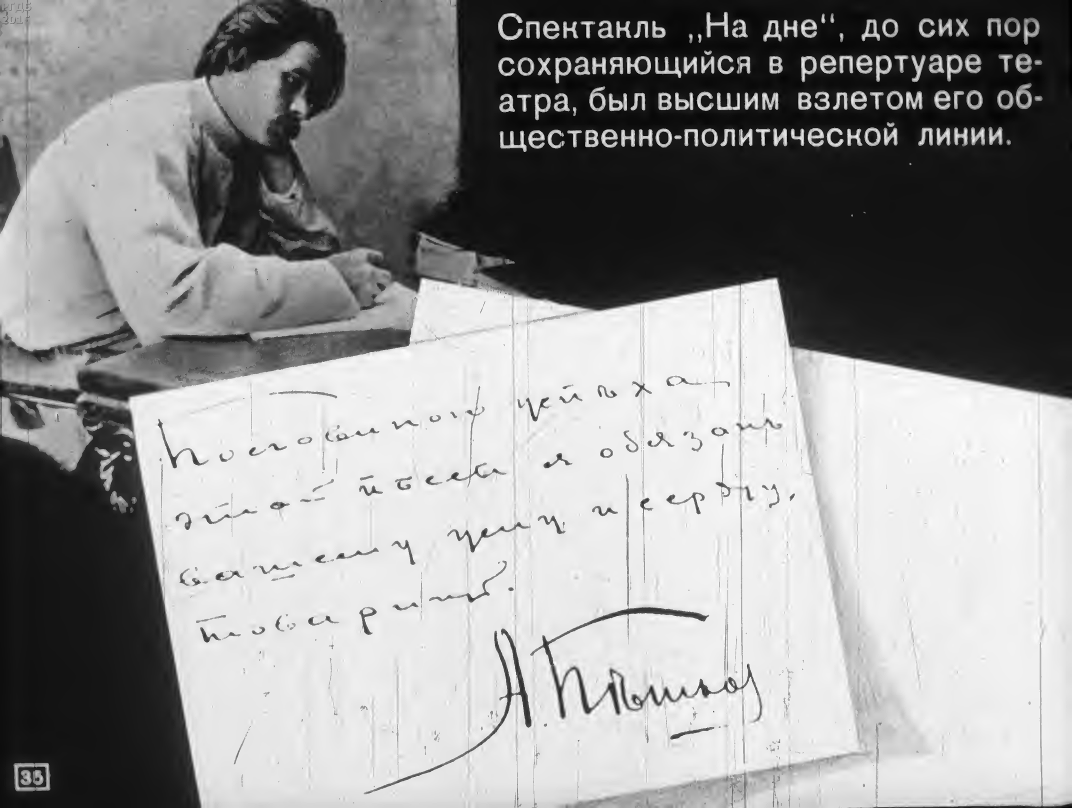
Настя—Книппер.



Барон—Качалов.



Лука—Москвин.


Спектакль „На дне“, до сих пор сохраняющийся в репертуаре театра, был высшим взлетом его общественно-политической линии.
Постановкой этой пьесы я обязан вашему уму и сердцу, товарищи.
А. Пешков
35

Ее развивала постановка ибсеновского **„Доктора Штокмана“**. *„Нужна была революционная пьеса—и „Штокмана“ превратили в такову*ю“,—вспоминал Станиславский. На гастролях в Петербурге спектакль шел в день разгона студенческих волнений на Казанской площади. И когда по-



хожий на старого московского профессора Штокман — Станиславский, обнаруживая дыру на своем костюме, говорил: **«Никогда не следует надевать новую пару, когда идешь сражаться за свободу и истину»**,—в зале поднялась настоящая политическая демонстрация.



Иоанн Грозный—Станиславский.

В эту предреволюционную пору даже пьесы, рассказывающие об отдаленных исторических эпохах, были пронизаны свободолюбивым политическим пафосом. Театр был попрежнему точен в передаче мельчайших деталей атмосферы ушедшего времени. Но в самой истории он черпал уроки современности.

И тогда трагедия А. Н. Толстого **„Смерть Иоанна Грозного“** превращалась в огромное эпическое полотно страданий русского народа, придавленного деспотической властью полубезумного монарха.



А постановка шекспировского **„Юлия Цезаря“**, осуществленная Немировичем-Данченко с грандиозным историческим размахом и добросовестностью, почти натуралистической, разворачивала перед зрителем живую, пеструю, многоликую римскую толпу, которая становилась главным героем спектакля и возбудителем тираноборческих идей.

Дошло до того, что в самый разгар революции 1905 года во время премьеры новой пьесы Горького **„Дети солнца“** театр стал ареной политических событий. Холерный бунт на сцене приняли за ворвавшуюся в театр толпу черносотенцев. Сцена смешалась с жизнью. Спектакль едва не пришлось прекратить.





Вскоре началось декабрьское вооруженное восстание, спектакли были временно прекращены, и театр принял решение уехать на гастроли за границу. Так закончился первый этап в жизни Художественного театра.



Гастрольная поездка по городам Западной Европы была триумфальной. Молодой театр, который существовал всего 7 лет, был признан лучшим театром мира—такой жизненной правды на сцене европейский зритель еще не видел.

1906 г. «Горе от ума».

Однако, вернувшись в Россию, художественники почувствовали, что жить в искусстве так, как они жили прежде, невозможно. Дух века требовал перемен и на сцене драматической. Революция была подавлена, весенние освободительные иллюзии развеяны. Им на смену шли тревожные, трагически противоречивые настроения. Нужно было найти новое соотношение искусства с действительностью.



Чацкий—Качалов.

«Чеховские милые, скромно лирические люди кончили свое существование,—с грустью признавался Немирович-Данченко.— Без ярких, истинно поэтических образов театр осужден на умирание».







Так начались поиски философского и поэтического обобщения, символа и условности на сцене, поиски трагедии, которые охватывают почти все десятилетие жизни театра между двумя революциями.

1906 г. «Бранд». Бранд—Качалов.



Ради этого были поставлены символистские драмы Метерлинка, Ибсена, Гамсуна, Л. Андреева. Но их мистическая символика вошла в противоречие с земным, реальным методом и мироощущением МХТ. *„Революция в искусстве"*, на которую надеялся Станиславский, ставя **„Драму жизни"** Гамсуна, не произошла. Но поиски не были бесплодны.

«Драма жизни». Эскиз худ. В. Егорова.



Экспериментальная работа, начатая Станиславским вместе с молодым Мейерхольдом в студии на Поварской и продолженная внутри самого МХТ, помогла театру освободиться от излишнего груза натуралистических подробностей. „Реализм, отточенный до символа",—вот цель, к которой стремился теперь театр.

«Жизнь человека». Музыканты. Эскиз худ. В. Егорова.

В пьесах Л. Андреева режиссер, художник и актер открывали новые для себя формы сценической условности, трагического и сатирического гротеска, подсказанного острыми противоречиями современности.

1909 г.



Анатэма—Качалов.


Ночь.


Отец.


Огонь.


Мать.

Новую пьесу Метерлинка **„Синяя птица“** Станиславский вывел из мистических далей в чистый мир детской фантазии.

Мудрая волшебная сказка, рассказывающая детям и взрослым о вечных поисках Синей птицы —счастья, была понята в духе идеи Толстого о *„счастьи—внутри нас“*. Расцвеченная всеми красками режиссерской фантазии, эта сказка до сих пор живет на сцене МХАТа.



«Синяя птица». Хижина дровосека.

Поиски поэтической одухотворенности образов Станиславский продолжил при постановке пьесы Тургенева **„Месяц в деревне“** с прекрасными декорациями М. Добужинского.



Ракитин—Станиславский.


Смердяков—
С. Воронов.


Алеша—
В. Готовцев.


Митя—
Л. Леонидов.


Иван—
В. Качалов.


Снегирев—
И. Москвин.

Великая русская проза XIX века, пришедшая в эту пору в театр, подняла его искусство на новую высоту. Роман **„Братья Карамазовы“**, инсценированный и поставленный Немировичем-Данченко, игравшийся в два вечера подряд, стал подлинной современной трагедией.

Весь мучительный надрыв героев Достоевского, вся боль несправедливости и унижения человека, весь напряженный порыв мысли в поисках истинных путей освобождения вылился на сцену МХТ в громадных актерских открытиях.



Глубоко проник театр и в мир образов Толстого. Если прежде в спектакле **„Власть тьмы"** театр придавил светлую нравственную идею Толстого жестоким натурализмом быта, то теперь, в **„Живом трупе"**, он понял судьбу Феди Протасова как высокий нравственный подвиг человека, отринувшего от себя всю ложь современной цивилизации.

1911 г.
Федя Протасов— Москвин.





Почти два года продолжалась работа над шекспировским **„Гамлетом"**, которую вел Станиславский вместе с английским режиссером Гордоном Крэгом. Грандиозный замысел не был до конца воплощен, так как символистские идеи Крэга вступали в противоречие с театром *„живого актера"*.

Но Качалов, играя Гамлета как современного русского интеллигента на разломе эпох, сумел преодолеть противоречия замысла. Постановка „Гамлета" осталась в истории театра как первый серьезный опыт отвлеченного, условного решения сценического пространства в шекспировском спектакле.

Параллельно театр продолжал вести более традиционную линию постановок русской классики, возвращаясь к непреходящим ценностям русского реализма, поднимаясь здесь до создания образов большой социальной силы и сатирического обобщения.

1908 г.
«Ревизор».



1910 г.
«На всякого мудреца довольно простоты».
Крутицкий—Станиславский.

Постановка западной классики—комедий Мольера и Гольдони, осуществленная в кризисную предвоенную полосу жизни России, возвращала зрителям ощущение здоровой и радостной гармонии мира.



1914 г.
«Хозяйка гостиницы».
Кавалер Рипафратта—Станиславский.





В этих веселых спектаклях Станиславский создавал образы, пронизанные ярким антибуржуазным пафосом.

1913 г.
«Мнимый больной».
Арган—Станиславский.







Но мир стремительно шел к войне, и тяжелые, сумрачные ее отсветы падали на декорации Бенуа к **„Пушкинскому спектаклю“**, сказывались на замысле постановки „Маленьких трагедий“, делали неразрешимыми противоречия сознания Сальери—Станиславского.

«Каменный гость». Дон Жуан—Качалов.





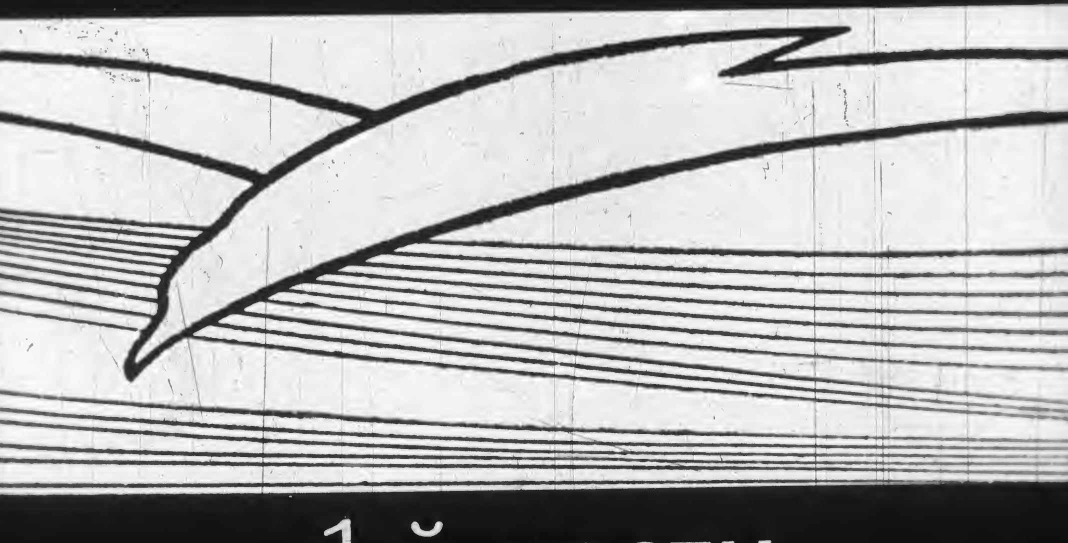
В эту тревожную пору театру стал особенно близок мир людей Достоевского. После инсценировки романа „Бесы" театр обратился к повести **„Село Степанчиково"**. Спектакль был задуман как глубокое внутреннее противоборство Добра и Зла, но Добру пришлось потесниться перед мощной фигурой ханжи и лицемера Фомы Опискина, которого играл с огромной силой обобщения И. М. Москвин.

Спектакль, показанный накануне Октябрьской революции, превратился в грандиозную сатиру на российскую распутинщину.



А вокруг театра бурлила народная революция, стягивались войска Временного правительства, готовились к восстанию большевистские отряды, на улицах стреляли...
Смутно понимая смысл этой революции, художественники вступили в новую полосу своей жизни.

КОНЕЦ



1-й части

Д-361-74

Т18002